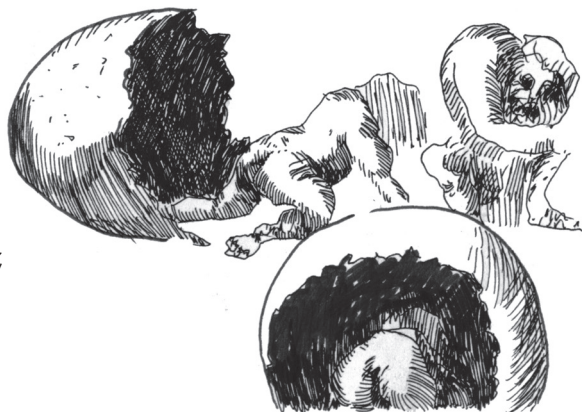


Sebastian Borowicz



## WPROWADZENIE

# Obrazy, które trwają po drugiej stronie ognia

## „Ogrody z liter i słów”

[...] Był raz artysta  
Wierny i pracowity. Jego pracownia  
Ze wszystkim co namalował, spaliła się,  
On sam został rozstrzelany. Nikt o nim nie wie.  
Ale obrazy jego trwają. Po drugiej stronie ognia

– pisał Czesław Miłosz w tomie *Dalsze okolice*<sup>1</sup>. Fenomen trwania obrazów, ich anonimowego, „sierociego” bycia od dawna poruszał pokolenia historyków sztuki i literaturoznawców. Wszak wyobrażenia raz powołane do życia funkcjonują w przestrzeni kultury, obrastają znaczeniami, wypełniane są nową treścią. Wreszcie, wraz z upływającym czasem, kostnieją, stając się utartą formą, schematem – stelażem nowych dzieł. „Wszelka forma – powiada Baudelaire – / Nawet ta, którą stworzy człowiek, / Jest nieśmiertelna”<sup>2</sup>. Powielana zyskuje nowe znaczenie, zwłaszcza wtedy, gdy dany obraz na nowo

<sup>1</sup> Cz. Miłosz, *W Yale: I. Rozmowa*, w: tegoż, *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 18.

<sup>2</sup> Tamże.

pojawia się niejako znikąd niczym Warburgiańska Nimfa, wywołując efekt szoku, zaskoczenia, zdumienia nieznanym czy może raczej zapomnianym, niewpasowującym się w ramy kulturowe wyglądem<sup>3</sup>. Ten spastyczny ruch ikonosfery polega na swoistym, bo pozornym (czy może pozorowanym?) zaburzeniu pracy pamięci społecznej. W 2013 roku brytyjskie media, włączając BBC oraz dziennik „The Independent”, obiegała przedziwna historia nie mniej niesamowitego obrazu „brzydkiej staruchy” z Winchesteru<sup>4</sup>. Oto zapomniane dzieło anonimowego artysty z przełomu XVIII i XIX wieku, którego „pracownia / Ze wszystkim co namalował, spaliła się”, trafiło jako przesyłka pocztowa do starszego małżeństwa z hrabstwa Hampshire, Keitha i Sue Webbów. Drogą rodzinnego dochodzenia udało się ustalić, że jest to przedstawienie jednego z przodków rodziny. Jako wyobrażenie wyjątkowo odrażającej i brzydkiej kobiety, a więc niewpisujące się w kulturowy stereotyp portretu, tj. dostojnego wyobrażenia przodka przeznaczonego zwykle do powieszenia nad kominkiem (funkcja reprezentacyjna, podnosząca status społeczny właściciela), obraz nie spełnił oczekiwań pani domu i spoczął w garażu (ukrycie przez wzrokiem). Jego nagłe pojawienie się wywołało rodzaj zaburzenia w społecznym odbiorze portretu jako wizerunku ze swej istoty przeznaczonego do oglądania, wręcz służącego do wyeksponowania<sup>5</sup>. Odrzucające estetycznie wyobrażenie łamie jednak konwencję sztuki portretowej, pewien utrwalony kulturowo stereotyp. Z drugiej strony, z otchłani pamięci kulturowej przywołuje do rzeczywistości, określonego tu-i-teraz, wizerunek zapomniany i niezrozumiały, aktualizując tym samym jego społeczny odbiór. Brzydka starucha z Winchesteru to jedno z wcieleń Warburgiańskiej Nimfy; to anty-Nimfa, nimfa odwrócona, figura nie-piękna z przeciwnego bieguna estetyki. Swoim nieoczekiwanym powrotem ten nietypowy, nie właściwy obraz – często wywołując wrażenie obcości, niechęci – przywołuje całą rodzinę wyobrażeń z naszej perspektywy dziwnych, których pierwotna funkcja nie jest dla nas ani oczywista, ani zrozumiała<sup>6</sup>. To nagłe, zaskakujące pojawienie się obrazu Aby Warburg nazywał prze-trwaniem (*Nach-leben*). Z perspektywy dziejów jego *Nimfa* wskazuje na owo poetyckie „trwanie po drugiej stronie ognia”, egzystencję w ludzkich umysłach, w innych dziełach,

<sup>3</sup> A. Warburg, *Nimfa fiorentina* (1900), Institute Archive, London III, 118, 1. Zob. tegoż, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. R. Kasperowicz, Gdańsk 2010.

<sup>4</sup> <http://www.bbc.com/news/uk-england-hampshire-24391779> [dostęp: 23.12.2015].

<sup>5</sup> Co zwykle podkreśla właśnie reprezentacyjne miejsce w domu.

<sup>6</sup> O kulturowych *modi* ‘niewłaściwości’ i ‘właściwości’ oraz tzw. obrazach niewłaściwych zob.: S. Borowicz, *Imagine perversa i tożsamość narracyjna. Kilka uwag o ‘obrazach niewłaściwych’ z perspektywy kultur dawnych*, „Konteksty” 3–4 (2014), s. 304–318.

w odległych nawiązaniach i parafrazach. Z tych „dalszych okolic” obrazy wracają zwykle nagle, jakby niezapowiedziane. Wtedy, budząc zdziwienie, „przeżywają” się na nowo. ‘Zapomnienie’ jest tu równie ważne jak ‘Pamięć’, gdyż – przełamując odwieczną tyranię Mnemosyne – umożliwia odnowienie znaczeń. Trwanie obrazów jest przez to „podskórne”, niejednokrotnie nieuświadomione, okresowo niewykrywalne; jest niczym zanikający i powracający puls. Wojciech Bałus w komentarzu do przytoczonych słów Miłosza zwraca dodatkowo uwagę na związek pamięci i Wyobraźni. „Prawdziwa sztuka – pisze – rodzi się z pamięci powiązanej z Wyobraźnią, zaś stworzone przez nią formy mogą «trwać wiecznie po drugiej stronie ognia»”<sup>7</sup>. Sztuka jest więc mieszaniną wypracowanych już wcześniej form z geniuszem jednostki odpowiedzialnym za to, co nowe (to, co język ekonomii niezbyt pięknie, aczkolwiek celnie określa jako ‘wartość dodaną’)<sup>8</sup>. Dzieła sztuki (jako specyficzny „gatunek” obrazów) mogą przetrwać nawet wtedy, gdy same fizycznie przepadną. Ów niematerialny wymiar kultury, w którym – pozbawione swego pierwotnego ciała-medium – zostają „zawieszone”, zostaje tu celnie oddany za pomocą poetyckiej metafory. To, co Miłosz nazywa „drugą stroną ognia”, Maurice Halbwachs określa jako *mémoire collective*, ‘pamięć społeczna’ czy ‘pamięć zbiorowa’<sup>9</sup>. Tym w dużej mierze pozamaterialnym wymiarem „(prze-)żywania obrazów” zdaje się rządzić wspomniana kategoria *Nachleben*, obsesyjnych powtórzeń, ciągłych powrotów, ponownych, nieoczekiwanych przywołań wywołujących niejednokrotnie efekt wstrząsu<sup>10</sup>. To zamaskowana obecność, bycie w oddali, gdzieś w trudnych do opisu zakamarkach pamięci kolektywnej, społecznej, na którą składa się złożony labirynt ludzkich umysłów. Czym jest? W *Fajdrosie* Platon ustami Sokratesa nazywa go „kaplicą osobistych pamiątek”, „ogrodami z liter i słów”, zabawą w układanie mitów<sup>11</sup> będących dla Arystotelesa „(artystycznie)

<sup>7</sup> W. Bałus, „Katalog danych, którym wymyka się ostateczny sens”. Czesław Miłosz, wiersz „Nie więcej” i obrazy, „Konteksty” 4 (2011), s. 40.

<sup>8</sup> Jest to oczywiście uproszczenie, gdyż praca wyobraźni poetyckiej w procesie tworzenia obrazów ma znacznie bardziej skomplikowany charakter. Zob. S. Borowicz, *Łzy jednorożca. Szkic do fantazmatycznej biografii obrazu*, „Teksty Drugie” 5 (2012), s. 241–266.

<sup>9</sup> M. Halbwachs, *Společne ramy paměti*, przeł. M. Król, Warszawa 2008.

<sup>10</sup> G. Didi-Huberman, *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.

<sup>11</sup> „Ten, który posiada wiedzę [...] ogrody z liter i słów [γράφμασι κήπους] dla własnej zabawy będzie obsiewał i pisał, jeżeli zechce; będzie sobie kaplicę osobistych pamiątek [θησαυρίζόμενος] budował, aby do niej chodził, kiedy starość niepamięć przyniesie; on sam i każdy, który za nim pójdzie śladami. Rozkosz będzie miał patrzeć, jak te kwiaty kwitną, i kiedy inni w zabawach i ucztach, i innych tego rodzaju rzeczach odświeżenia szukają, on

uporządkowanym biegiem zdarzeń”<sup>12</sup>. Miłosz twierdzi, że to nic innego jak „wzmóŜona aktywność poetów i artystów [...]. Zestaw słów albo kolorów na płótnie”, obrazów, które „zastąpił[y] pytania zwrócone do nieba, ziemi, morza, gwiazd i obłoków, skąd nie oczekiwano już odpowiedzi”<sup>13</sup>. To świat s-twarzanej przez poetów i malarzy fabuły<sup>14</sup> – artystycznej opowieści o świecie (jego twarzy, tj. wizerunku) wykorzystującej swoiste kulturowe, ponadczasowe *imaginarium*. Owa fabularyzacja jest elementem uniwersalnego mechanizmu obrazowania, którego sposób funkcjonowania w kulturze europejskiej opiera się na podobnych jak w czasach greckich zasadach. François Lissarrague i Alain Schnapp charakteryzują go następująco:

W starożytnej Grecji nie istnieje fotograficzna oczywistość. Obrazy nie są figuralnym dopełnieniem rzeczywistości społecznej udostępnianej nam w jakiejś mierze przez teksty. Zresztą obrazy, które same w sobie byłyby dokumentami socjologicznymi, niemal nie istnieją; rozpoznanie na przykład rzemieślnika, niewolnika, metojka nie jest wcale oczywiste. Pokazywane są raczej takie kategorie jak: starzec, kobieta, jeździec, hoplita, które w obrazie służą jako elementy narracji, a nie dane statystyczne<sup>15</sup>.

Uwaga ta w równym stopniu dotyczy sztuki i literatury europejskiej omawianych epok. Tu również ukazywane są przede wszystkim pewne uniwersalne typy i kategorie: starucha, błazen, muzyk, lekarz etc., gdyż rzeczywistości nie dokumentuje się obrazami/sztuką. Nie można postawić tu znaku równości. O rzeczywistości można natomiast „opowiadać” obrazami – s-twarzać fabułę będącą w miejsce rzeczywistości. To właśnie owa odwieczna, arystotelesowa „zabawa w układanie mitów”. Opowieść taka ma już jednak swoją własną „treść”, kreuje swój własny quasi-świat, własnych bohaterów pasujących do jej wewnętrznej struktury. Jej częścią jest właśnie figura starej pijaczki i wariatki.

Niejasny, zagadkowy sposób funkcjonowania pamięci kolektywnej, z której czerpane są wątki fabularne i fikcjonalne postacie, opiera się między innymi

---

się tak, jak mówię, bawić potrafi całe swoje życie”. Platon, *Fajdros* 276d, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 124.

<sup>12</sup> Tegoż, *Poetyka* 1450a 4 (definicja *mythos*, tj. fabuły), przeł. H. Podbielski, w: Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, oprac. i przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 324.

<sup>13</sup> Cz. Miłosz, *Labirynt*, w: tegoż, *Piesek przydrożny*, Kraków 1998, s. 81.

<sup>14</sup> Tj. układ zdarzeń w świecie przedstawionym, literackim czy obrazowym.

<sup>15</sup> F. Lissarrague, A. Schnapp, *Malarstwo Greków czy Grecja malarzy?*, przeł. W. Michera, „Konteksty” 1 (2006), s. 5. Podkr. S.B.

na zjawisku anachronizmu, montażu, na nieustannej feerii obrazów, przywoływaniu, adaptacji, transformacji, rekombinacji i demontażu dotychczasowych, odziedziczonych form; na wiecznym zamieraniu i nagłych powrotach. Podstawą tej dynamiki spazmu jest jednak to, co trwałe: klisze kulturowe, stereotypy i prototypy – różnego rodzaju wzorce, schematy, szablony, konwencje czy kulturowe stelaże. „Jasnym się staje, że stereotyp w kontekście dzieł malarstwa będzie przyjmował postać najpierw pewnych schematów ikonograficznych, pewnych układów kompozycyjnych, pewnego powtarzającego się sposobu ukazywania postaci lub wydarzenia, ewokującego pożądaną efekt i ocenę, a w końcu – wydostawszy się jakoby poza dzieło – pewnego obrazu zagnieżdżonego w zbiorowej świadomości”<sup>16</sup>. Taki obraz-wyobrażanie w konsekwencji stawał się równoległym aktem programowania – nadawania znaczenia czy utrwalania pewnych obiegowych przekonań, które z kolei konkretyzowane były w postaci określonych przedstawień...

Niestabilna formuła trwania-zanikania właściwa dziejom obrazu *in genere* dotyczy również figury szalonej i pijanej staruchy. Pojawia się ona w różnych okresach, w różnych regionach Europy, z różną intensywnością. Równie zróżnicowane są media, za pomocą których wyobrażenie to się uobecnia (gatunki literackie, formy plastyczne). Najciekawszy wydaje się tu sam proces przejmowania, przechwytywania lub zapożyczania omawianego motywu przez poszczególne kręgi kulturowe, literaturę, a nawet gatunki literackie. Inaczej postać tę będzie profilować włoska poezja liryczna XIII wieku, inaczej literatura kaznodziejska, inaczej jarmarczna, satyryczna i farsowa (*sotie, canti, Mären, Schwank, fabliaux*), parenetyczna (biografia, zwierciadło), jeszcze inaczej teksty naukowe (literatura medyczna), grafika, malarstwo olejne, miniaturowe czy freskowe. Istnieje duża liczba zmiennych aktualizujących w każdym z przypadków inny element wyobrażenia pijanej i szalonej staruchy. Za każdym razem inny aspekt zostaje podświetlony, wyodrębniony bądź rozbudowany, gdyż „każdy system kulturowy, obdarzony własnym obliczem, wchodząc w styczność z odmienną kulturą, uprzywilejowuje te czynniki, które najbardziej odpowiadają jego potrzebom, szuka odpowiedzi na te, a nie inne pytania, które go od wewnątrz niepokoją”<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> J. Budzińska, *Mit, stereotyp i fantazmat – między szablonem a inną wizją przeszłości w szkolnym kursie historii (przypadek ikonografii)*, „Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym” 2 (2012), s. 67.

<sup>17</sup> H. Dziechcińska, *Kobieta w życiu i literaturze XVI i XVII wieku*, Warszawa 2001, s. 11; por. P. Marchesani, *Polski przekład Historiae de duobus amantibus Eneasza Sylwiusza*

Dobrą analogią oddającą ów proces wydaje się tu przykład recepcji kliszy -figury 'damy dworu', bohaterki zwierciadeł, za każdym razem nieco inaczej opisanej w *Dworzaninie* Luisa de Milána (wersja hiszpańska), Baltazara Castiglione (wersja włoska) i Łukasza Górnickiego (wersja polska).

## *Historiai* – w świecie kulturowej fabuły

Postać starej pijaczki i wariatki jest nie tylko anonimowa (za to prawie zawsze określana za pomocą epitetów 'stara', 'szalona', 'głupia'), ale nie wiemy nawet, kto powołał ją do „obrazowego życia”. Czy był to rzeźbiarz Myron z Teb? Czy może anonimowy Malarz z Maratonu? A może dramaturg Frynych?<sup>18</sup> Początki tego przedstawienia – tak jak i wielu innych mu podobnych – znikają w mrokach niepamięci. Jego historia rozpoczyna się, podobnie jak w przywołanym fragmencie wiersza Czesława Miłosza, od zniszczenia, które staje się uniwersalną figurą wyjścia dla dyskursu naukowego o obrazie. „Sprawy sztuki zaczynają się często tam, gdzie kończą się sprawy życia. Życie rozpoczyna się od narodzin; dzieło może narodzić się pod panowaniem zniszczenia: pod rządami popiołów, podczas ucieczki w żałobę, w związku z nieobecnością”<sup>19</sup>. „Historia przed zniszczeniem” ma strukturę prologu<sup>20</sup>, bajki czy mitu: „Był raz artysta...” – oto początek opowieści, jaką funduje Zapomnienie, bliźniacza siostra Mnemosyne. Nie sposób wskazać pierwszego egzemplarza – archetypu, pierwowzoru figury szalonej i pijanej staruchy. Tylko encyklopedia Pliniusza Starszego z pewną beztrząsą potrafi wymienić pierwszego rzeźbiarza, pierwszego malarza, pierwszy obraz... W zamian dysponujemy materiałem ikonycznym, literackim i językowym, który ma charakter wykształconej, gotowej i powracającej kliszy kulturowej w postaci 'starej bachantki' czy 'starej hetery' (zwłaszcza w odniesieniu do Frynych<sup>21</sup>), opatrzonej już odczytaniem i widzia-

---

*Piccolominiego a pojęcie miłości w Polsce doby Renesansu*, w: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*, red. T. Michałowska, J. Ślaski, Wrocław 1980, s. 124.

<sup>18</sup> S. Borowicz, *Znak zapomnianej eschatologii*, w: S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, *Stara rebeliantka. Studia nad semantyką postaci*, Kraków 2010, s. 93–232.

<sup>19</sup> G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris 2001, s. 9, cyt. za: A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 140.

<sup>20</sup> Gr. *πρό-λογος* zawiera relację o faktach poprzedzających zawiązanie akcji w utworze.

<sup>21</sup> Chodzi tu o wspomnianą przez Arystofanesa w *Chmurach* (w. 555) postać *γραιὺς μεθύσης*, którą do repertuaru figur teatralnych miał wprowadzić Frynych.

nej z pewnej określonej perspektywy kulturowej (w tym ostatnim przypadku byłaby to kultura attycka V wieku p. Ch.). Aby więc przybliżyć nieco materię, z jaką mamy do czynienia, warto tu przedstawić krótką, postantyczną historię literackiego obrazu tworzącą sieć nawiązań, recepcji, przeobrażeń i ponownych wcieleń.

Wczesnośredniowieczna i bizantyńska literatura (zwłaszcza patrystyczna) adaptuje antyczną kliszę *anus ebria et delirans* (np. u św. Jana Chryzostoma, św. Augustyna, Teodora Balsamona) do celów retorycznych. W zmienionych warunkach kulturowych i religijnych postaci wiekowych kobiet wtajemniczających w obrzędy Dionizosa stają się znakiem zabobonu, zaparcia się Boga, szaleństwa, braku rozsądku, magii i czarów. Szczególna rola przypada rozmaitym, najczęściej anonimowym, wcieleniom lubieżnych rajfurek, koczot i stręczycielek, często nadużywających wina, które spotykamy już w XI-wiecznych exemplach Piotra Alfonsa pt. *Nauki i przypowieści* (*Disciplina clericalis*), w anonimowych *Dziejach rzymskich* (*Gesta Romanorum* – Dame Siriz, bajka angielska) czy w pseudoowidiańskim poemacie *Pamphilus, de amore* (XII wiek). U schyłku średniowiecza i w epoce renesansu to postaci coraz częściej znane nam z imienia, jak: Tharatantara z komedii *Poliscena* Leonarda Bruniego, Eritea – bohaterka XIV eklogi Juana del Enciny, Madre Mencía z *La Farsa Ilamada Salamantina* Bartolomégo Palau, Mrs. Birdlime z *Westward Hoe* Johna Webstera czy stara Françoise z komedii prozą *Les Contens* Odeta de Turnèbe. Najpełniejszą realizację motyw ten znajduje jednak w literaturze barokowej, zwłaszcza hiszpańskiej. *Entremés de la vieja Muñatones* Francisca de Quevedo to awanturnicza opowieść, której tytułową bohaterką jest stara koczota i właścicielka dobrze prosperującego madryckiego lupanaru. Nosi ona rysy słynnej rajfury Celestyny z renesansowego dramatu Fernanda de Rojas o tym samym tytule. Analogiczne postaci napotykamy również w barokowej literaturze niemieckojęzycznej, np. Cyrilla z komedii *Horribilicribrifax Teutsch* Andreasa Gryphiusa z Głogowa czy stara Salome z komedii *Die gelibte Dornrose* tego samego autora. W schemat ten wpisuje się też pani Meliton z *Lalki* Bolesława Prusa i Bella Cohen – właścicielka dublińskiego burdelu z *Uliksesa* Jamesa Joyce’a. Przytoczone przykłady są realizacją typowej kliszy znanej w literaturze jako (łac.) *lena*, (hiszp.) *alcahueta* czy (wł.) *ruffiana* – popularny charakter z *commedia dell’arte* i partnerka Pantalona, często o rysach starej wiedźmy. Ten ostatni profil, nadający stręczycielkom symboliczny wymiar „znaku diabła”, ma swoją własną linię rozwoju – wystarczy tu nadmienić Szekspirowskie wiedźmy czy czarownicę z *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego. Stare pijaczki bywają jednocześnie przedmiotem kpiny i satyry, jak w *Pochwale głupoty* Erazma z Rotterdamu albo *Gargantui*



i *Pantagruelu* François Rabelais'go. Także w literaturze staropolskiej motyw ten jest popularny ('baba gorzałczana' lub 'pijaczka baba'), zwłaszcza w poezji, epigramatach i fraszkach między innymi u Jana Kochanowskiego (*Nagrobek Rozynie*), Wacława Potockiego (*Votum Białogłowskie*), Prokopa Matlaszewskiego z Babożenic (*Baba albo stary inwentarz*) czy Jana Gawińskiego z Wielomowic (*Hymn bakchowy*). W posteschatologiczny wymiar wpisując się natomiast przebiegła Stara Rapet z opowiadania *Diabeł* Guy de Maupassanta czy umierająca stara pijaczka Urbanowa z noweli Marii Konopnickiej.

## Historia kulturowa oraz instytucjonalna teoria sztuki

Wspomniane wyżej kategorie przetrwania oraz pamięci zbiorowej w badaniach nad obrazami z przeszłości wymagają przyjęcia określonej ramy historiograficznej, wybrania danego sposobu formułowania dyskursu. Przywołana w tytule książki historia kulturowa, mimo wielu swoich niedoskonałości, wydaje się w tym przypadku perspektywą najbardziej adekwatną i użyteczną<sup>22</sup>. Peter Burke pisze, że prace powstające w ramach historii kulturowej cechują się skoncentrowaniem na „historii klasyki, kanonie arcydzieł sztuki, literatury, filozofii i nauk ścisłych itd.”<sup>23</sup>. W tym aspekcie książka ta jest „powrotem Burckhardta”, gdyż podejmuje studia nad kulturą wysoką. Źródła, jakie zostają poddane badaniu, to głównie arcydzieła europejskiej literatury i sztuk pięknych. Liczba rozmaitych pozycji naukowych (a zwłaszcza popularnonaukowych) wykorzystujących termin 'historia kulturowa' powoduje jednak, że sam ten termin jest niezwykle pojemny i przez to niejasny<sup>24</sup>. Współczesna tzw.

<sup>22</sup> A. Stasiak, *W obronie nowej historii kulturowej w związku z próbami podważenia binarności w relacji kultura–natura*, „Roczniki Humanistyczne” 62:2 (2014), s. 201–208. Trzeba podkreślić, że określenie to przynależy do teorii nauk historycznych i historiografii. Przeglądu projektu historii kulturowej dokonał ostatnio Peter Burke w książce *Historia kulturowa. Wprowadzenie*. Wychodząc od prac Jacoba Burckhardta, Johana Huizingi i Ernsta Gombricha, dokonuje on charakterystyki *cultural history* jako pewnej perspektywy widzenia i jednocześnie sposobu badania przeszłości sytuującego się na przeciwnym biegunie metodologicznym względem historii społecznej i tzw. szkoły *Annales* (nazwa pochodzi od czasopisma „*Annales d'Histoire Économique et Sociale*”). Zob. też T. Wiślicz, *Krótkie trwanie. Problemy historiografii francuskiej lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, Warszawa 2004, s. 44 nn.

<sup>23</sup> P. Burke, *Historia kulturowa. Wprowadzenie*, przeł. J. Hunia, Kraków 2012, s. 8.

<sup>24</sup> Np. w ramach serii „Historiai” Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego: J. Smith, *Europa po Rzymie. Historia kulturowa lat 500–1000. Nowe ujęcie*, przeł. A. Czwojdrak, Kraków 2008; H. Salmi, *Europa XIX wieku: historia kulturowa*, przeł. A. Szczurek, Kraków 2010; J. Billington, *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, przeł. J. Hunia, Kraków 2008. Pozycje



nowa historia kulturowa (*new cultural history*), zwana przez Burke'a „nowym paradygmatem”, została osadzona w tzw. nowym historyzmie (*new historicism*)<sup>25</sup> i zdeterminowana badaniami m.in. Michaiła Bachtina, Norberta Eliasa, Michela Foucaulta czy Pierre'a Bourdieu, jak też pracami strukturalistów i szkoły antropologii historycznej – Victora Turnera lub Clifforda Geertza. Z punktu widzenia badań nad wyobrażeniami doprecyzowania wymagają však oba określenia: epitet ‘kulturowy’ oraz pojęcie ‘historia’. Trzeba podkreślić, że ‘kulturowość’ (czegoś, np. zjawiska, obrazu, przedstawienia) odnosi się nie tylko do przestrzeni, w jakiej zanurzony jest dany fenomen (kultura jako przedmiot badań)<sup>26</sup>, ale (a) stanowi uniwersalną strategię formułowania dyskursu o samym tym przedmiocie – w tym przypadku o pewnej figurze-obrazie-kliszy-wyobrażeniu; (b) odnosi się do procesu przenoszenia za pomocą „transmisji kulturowej” zespołu wzorców poznawania i zachowania (tzw. okulary kulturowe; stara pijaczka i wariatka jako podlegająca programowaniu figura kultury czy klisza kulturowa)<sup>27</sup>. ‘Historyczność’ natomiast nie ma tu wymiaru badań z zakresu *Geschichte*. Książka ta nie jest więc publikacją analizującą zjawisko starczego szaleństwa w wymiarze, w jakim czynią to na przykład autorzy studiów zawartych w książce *Ludzie starzy i starość na ziemiach polskich od XVIII do XXI wieku* (historia społeczna, demografia)<sup>28</sup>. Historia ma tu wymiar *historiai* – kulturowej narracji, ‘opowiadania’ – *Erzählung*. To opowieść o dziejach pewnego obrazu stanowiącego istotny element świata europejskich wyobrażeń utrwalonych w literaturze i sztuce. W tym sensie właśnie *historiai* figury-obrazu szalonej i pijanej staruchy składają się na wymienioną w tytule książki kulturową historię wyobrażeń<sup>29</sup>.

---

popularnonaukowe to np.: I. Gately, *Kulturowa historia alkoholu*, przeł. A. Kunicka, Warszawa 2011; D. Friedman, *Pan niepokorny. Kulturowa historia penisu*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2003; czy seria wydawnicza PIW „Rodowody Cywilizacji”.

<sup>25</sup> Przykładem tego typu badań jest np. dokonana przez Keitha Thomasa rekonstrukcja wyobrażeń przyrodniczych oraz form ich przedstawień; zob. tegoż, *Man and the Natural World. Changing Attitudes in England 1500–1800*, Oxford 1996.

<sup>26</sup> Zob. D. Leszczyński, *Struktura poznawcza i obraz świata. Zagadnienie podmiotowych warunków poznania we współczesnej filozofii*, Wrocław 2010, s. 312 nn.

<sup>27</sup> Zob. M. Tomasello, *Kulturowe źródła ludzkiego poznawania*, przeł. J. Rączaszek, Warszawa 2002, s. 269.

<sup>28</sup> *Ludzie starzy i starość na ziemiach polskich od XVIII do XXI wieku (na tle porównawczym)*, t. 1, red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szwarc, Warszawa 2016. Publikacja ta jest wynikiem badań zespołowych kierowanych przez Andrzeja Szwarca (UW) w ramach projektu *Ludzie starzy i starość na ziemiach polskich od XVIII w. do 1989 r. (na tle porównawczym)*. Projekt badawczy sfinansowany przez NCN i prowadzony w latach 2010–2013.

<sup>29</sup> „Starość jest też kategorią kulturową i może być badana z takiego też punktu widzenia. Dla badacza fundamentalną rolę ma tu znaczenie, jakie w przeszłości przypisywano późnym

Różnorodność kontekstów, mnogość wcieleń, występowanie na wielu poziomach kultury (dworska, ludowa, mieszczańska) i w odmiennych kręgach kulturowych (zwłaszcza kultura flamandzka, słowiańska, niemiecka, hiszpańska) omawianej figury skłania jednocześnie do tego, aby podążać tu równolegle tropem wyznaczonym przez instytucjonalną teorię sztuki. Wszak jak pisze Ryszard Nycz:

[...] nie stajemy nigdy oko w oko z dziełem samym w sobie; przedmiot artystyczny ukazuje się nam bowiem łącznie z kontekstami, które określają jego wartość i sens; staje przed nami zawsze już – jeśli można się tak wyrazić – opakowany, owinięty we wcześniejsze odczytania, a także wyposażony we wspólnotową (przyjętą w danej kulturze) instrukcję odbiorczej „obsługi” jego pozycji i funkcji; dochodzi do nas rozpoznany, zinterpretowany, oceniony – włączony w instytucjonalny porządek tradycji i kultury. Po stronie patrzącego, gdyż ten jedne „przesady” – własne upodobania, percepcyjne nawyki i stereotypowe reakcje – próbować może zastąpić jedynie innymi<sup>30</sup>.

Obraz pierwotny, archetyp, pierwszy egzemplarz jest więc pewnego rodzaju mitem. Zresztą to egzemplarz zaginiony, nam już niedostępny, zapomniany jako rzecz, oryginał, wzór. Znany wyłącznie z kopii, powieleń, powtórzeń, nawiązań, które następnie same stają się „pierwszymi egzemplarzami”, sytuując nas pośród obrazowej siatki zwierciadlanych odbić i „zajęczków”. Jednocześnie nasze widzenie ich na zawsze jest już odkształcającym widzeniem w siatce prototypowych kategoryzacji, która paradoksalnie jako jedyna pozwala uchwycić to, co egzemplaryczne i jednostkowe. Interpretowanie staje się konstruowaniem: pamiętany jako już przetworzony, odczytany z perspektywy naszych własnych kategorii interpretacyjnych i poznawczych, na zawsze będący po części stereotypem, kliszą czy prototypem, obraz szalonej i pijanej staruchy to *figura composita*, ‘wyobrażenie złożone’. Składa się na nie warstwa wizualna, plastyczna i estetyczna postaci, jej profil semantyczny, historyczny, społeczny oraz kulturowy. W ramach tego ostatniego profilu istotne okazują się kwestie ‘niewłaściwości’, ‘innej

---

latom życia, ale też jakie symbole z nią wiążano”. M. Karpińska, A. Szwarc, *Wprowadzenie. Kilka uwag o społeczno-kulturowych kontekstach starości w badaniach historycznych*, w: *Ludzie starzy i starość na ziemiach polskich...*, t. 1, s. 12. Zob. *Starość jako wyobrażenie kulturowe*, red. A. Gomółka, M. Rygielska, Katowice 2013.

<sup>30</sup> R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 358.

podmiotowości' oraz wymiaru adaptacyjnego i transformatywnego obrazu (od jego funkcjonowania w kulturze uznającej podłoże metafizyczne przez epokę sekularyzacji po czasy postsekularyzmu)<sup>31</sup>.

## Anty-Beatrycze: niewłaściwość jako element kulturowej natury obrazu szalonej i pijanej staruchy

Kulturowa natura obrazu szalonej i pijanej staruchy wynika nie tylko z faktu jej stereotypowości, kliszowości czy prototypowości (kategorie te wskazują między innymi na sposób, w jaki obraz ten zostaje wykorzystany lub użyty w danej kulturze; jak zostaje wpleciony w sieć dotąd obcych mu bądź częściowo nieznaną społecznych zachowań oraz inaczej sprofilowanych semiotycznych kategorii, takich jak: starość, kobiecość, szaleństwo czy pijaństwo). Ujawnia się ona jeszcze wyraźniej w fakcie bycia figurą-obrazem 'niewłaściwym', tj. przedstawieniem, którego istotą jest odwrotność, perwersyjność (łac. *per-verto*), obrzydliwość czy odpychający charakter. Pijana i szalona starucha jest a n t y t e z ą piękna, wszystkiego tego, co pożądane i postrzegane jako dobre; to postać wpisująca się w najbardziej nikczemny i perwersyjny model miłości będący odwróceniem wzniosłej, idealno-zmysłowej miłości dworskiej (fr. *minne*). Jej *hortus conclusus* to piekielny szynk i oberża niczym z malarstwa Hieronima Boscha, w którym ona, A n t y - B e a t r y c z e, to zwykła stara prostytutka, rajfurka lub, co najwyżej, podstępna opiekunka i strażniczka „czystości” młodej wiedźmy, pośredniczka miłosnych uciech, stręcząca jej coraz to nowych kochanków<sup>32</sup>. To *monstre horrible* ('straszne monstrum'), *monstre infame* ('haniebnie monstrum'), „które nie ma żadnego sensu” („*qui n'entend aucune raison*”)<sup>33</sup>. Tego typu obrazy niewłaściwe to specyficzna grupa „rzeczy nie do wytrzymania”, przywołując język Foucaulta. Zaliczyć możemy tu obrazy Sfingi, błazna, wiedźmy, diabła czy właśnie *anus ebria et delirans*. Ten ostatni zbudowany został na a n t y - i d e a c h, kliszach łamiących lub w bardzo wyraźny sposób naruszających kulturowe i społeczne tabu, takich

<sup>31</sup> Transformatywność rozumiem tu jako podatność obrazu na modyfikacje zarówno treści (znaczenia), jak i formy przedstawienia w odpowiedzi na zmianę kontekstu kulturowego.

<sup>32</sup> Zob. niżej motyw piekielnej gospody.

<sup>33</sup> Fragment wiersza towarzyszącego rycinie *Prawdziwa kobieta*, XVII, Bibliothèque Nationale, H. Dziechcińska, *Kobieta w życiu i literaturze XVI i XVII wieku*, Warszawa 2001, s. 17.

jak: (a) starcze szaleństwo, (b) kobiece pijaństwo, (c) swoboda seksualna lub (d) wyzwolenie spod władzy ukształtowanych przez tradycję praw. Tej rozbudowanej strukturze semantycznej towarzyszy zaskakująca różnorodność kontekstów (ról społecznych), w jakich postać ta występuje. Stare pijaczki i wariatki to najczęściej stręczycielki, guślarki, zielarki, znachorki, czarownice, położne (akuszerki), piastunki (mamki), karczmarki, piwowarki i destylatorki, handlarki, błażnice, wiejskie baby czy żebraczki. W XIX wieku dołącza kazus artystki: malarki/rzeźbiarki (Séraphine de Senlis, Camille Claudel), kabaretowej szansonistki (Yvette Guilbert, zob. obraz Henriego de Toulouse-Lautreca pt. *Stara Yvette Guilbert dziękująca publiczności za aplauz*), a wreszcie starej kobiety chorej psychicznie, o czym wymownie świadczy malarstwo Théodore'a Géricault (zob. obrazy starych kobiet z paryskiego szpitala dla psychicznie chorych Salpêtrière). Stąd możemy powiedzieć, że wyobrażenie szalonej i pijanej staruchy to jedno z kilku uniwersalnych w kulturze europejskiej wcielen bądź wizualizacji 'niewłaściwości' jako takiej<sup>34</sup>. Kręte ścieżki współczesnej kultury pełne są takich widm-obrazów zadziwiających i wzbudzających jednocześnie grozę. „Gnani smutnym kaprysem” ścigamy te 'istoty dziwne', 'zawiedłe, czarowne stworzenia' (fr. *êtres singuliers*), owe 'poczwary bezkształtne', 'monstra roztrzęsione' (fr. *monstres disloqués*)<sup>35</sup>. Ich odrażająca zewnętrżność czy perwersyjność w sposobie bycia to element wbudowanego w nie mechanizmu odwrócenia polegającego na 'wywracaniu na opak' dotychczasowego, pożądanego w danym modelu kultury stanu bycia. Struktura obrazu niewłaściwego polega tu na zestawianiu niemożliwości, sprzeczności, skrajnych przeciwieństw, na absurdalnych połączeniach (np. starość – pijaństwo, gdzie starość ma zwykle potencjalnie wymiar pozytywny, pijaństwo zaś negatywny). Stąd obraz niewłaściwy to często obraz określający swój status przez figury 'przeciwnika', 'wroga', 'uzurpatora' czy Antychrysta<sup>36</sup>. Ten mechanizm wizualizacji niewłaściwości okaże się szczególnie istotny w pismach św. Jana Chryzostoma, który wykorzysta obraz *anus ebria et delirans* jako retoryczne odwrócenie postaci Chrystusa, figurę zaprzeczenia i negacji Boga<sup>37</sup>. Właśnie z tak na opak skonstruowanego „semiotycznego

<sup>34</sup> S. Borowicz, *Imagine perversa...*, s. 304–318.

<sup>35</sup> Wykorzystano fragmenty wiersza Ch. Baudelaire'a pt. *Staruszki*.

<sup>36</sup> To również krąg znaczeń opisujących diabła, takich jak 'Rebell', 'Wiedersacher', 'Ersatz', 'Gegner', 'Usurpator'; zob. W. Toporow, *О мифопоэтическом пространстве (Lo spazio mitopoetico)*, Pisa 1994.

<sup>37</sup> Np. VIII homilia na List św. Pawła do Kolosan, w: *Patrologiae Cursus Completus*, t. 62, red. J.-P. Migne, T. Hopfner, Parisiis 1860, s. 358; por. *libidinosa anus et ebria*, Hesus Eobanus, *Aenigmata quaedam Ioachimio proposita sextum, Sylvarum liber V*, w: tegoż, *Operum*

ciała”, ufundowanego na mechanizmach przesunięcia, zaprzeczenia, negacji, odwrócenia, pijana i szalona starucha czerpie swój potencjał znaczeniowy. Jej rozbudzone libido i brzydota to nie tyle wyraz europejskiej mizoginii, ile rodzaj „apotropaicznej satyry”<sup>38</sup> czy inwektywy zamykającej w sobie wszystko to, co groźne, przerażające i nieprawdopodobne. To obraz-enigma, który podobnie „jak labirynt, Gorgona czy Sfinga [...] należy do sfery apotropaicznej, czyli ochraniającej mocy, która odstrasza to, co niesamowite przez przyciągnięcie i pochłonięcie tego”<sup>39</sup>; to obraz wiążący swoją wizualnością m.in. kontekst śmierci. Takich „diabolicznych”<sup>40</sup> figur nie sposób ‘naśladować’ (*mimesis* jako strategia powtarzania, tj. przyswajania, uwe wnętrzniania, a tym samym stwarzania wiedzy o zjawisku). Ich istotą jest transgresyjność, nieprzyswajalność, kryptonimiczność. Jako wyobrażenia służą one nie tyle przenoszeniu, odczytywaniu, wyjawianiu czy ustanawianiu znaczenia (taką funkcję ma nazywanie i mówienie, gr. *legein*), tj. przypisywanie słów rzeczom, działaniom lub zjawiskom), ile ukrywaniu (gr. *kryptein*) i szyfrowaniu. „Crypter, c’est chiffre” – jak pisze Jacques Derrida<sup>41</sup>. Istotą figur niewłaściwych jest zamykanie w sobie wszystkiego, co groźne, przerażające, niebezpieczne, niesamowite, niepożądane, a tym samym wieczne odstawanie, odgradzanie się, pozostawanie poza sferą tego, co znane, poza wiedzą, poza wszelkim znaczeniem. To wieczna transgresja... błądzenie, przewrotność i perwersja. Wykluczenie starej, szalonej pijaczki poza nawias społeczny, jej funkcjonowanie na marginesach kultury, zepchnięcie na obrzeża podyktowane jest więc koniecznością wyraźnego oddzielenia tego, co

---

*Farragines duae*, Halaë Suevorum 1539, s. 270. Taki sposób profilowania analizowanej postaci nakładał się na figurę wiedźmy. Ten ostatni profil, nadający szalonym i pijanym staruchom symboliczny wymiar „znaku diabła”, ma swoją własną linię rozwoju – wystarczy tu nadmienić Szekspirowskie wiedźmy czy czarownicę z *Fausta* Goethego (por. m.in. obrazy Hansa Baldunga, Lucasa Cranacha, Davida Ryckaerta III, Salvatora Rosy, Davida Teniersa oraz rzeczywiste postacie starych kobiet posądzanych o czary i nadużywanie alkoholu, jak np. Matka Shipton, Gierusza Klimerzyna ze wsi Kucharek, Karabinka z Zagajowa, Katarzyna Mrowczyńska ze Staniszeva czy Zofia Baranowa z Lublina).

<sup>38</sup> A. Richlin, *Invective against Women in Roman Satire*, „*Arethusa*” 17 (1984), s. 77.

<sup>39</sup> G. Agamben, *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*, London 1993, s. 138. Gr. *trepo* ‘przewrócić, obrócić, zwrócić, zmienić się’, por. ie. *\*ter-pl/\*tor-p-* ‘obróć, zwrot’, tj. coś odwrótnego w stosunku do człowieka, wywróconego na opak.

<sup>40</sup> Por. gr. *δια-βάλλω* ‘oszukać, zwieść, wprowadzić w błąd’, ‘przeprowadzić, skierować się’, ‘przeciwstawić, poróżnić’, ‘przesunąć’, ‘oczernić, zniesławiać’. Od gr. *διά* ‘naprzeciw, na drugą stronę’ oraz *βάλλω* ‘rzucam, uderzam, miotam, ciskam’.

<sup>41</sup> N. Abraham, M. Torok, *Cryptonymie. Le verbiere de l’homme aux loups*, Paris 1976. Także J. Derrida w komentarzu do tej książki: tegoż, *Fors: les mots anglais de Nicolas Abraham et Maria Torok*, w: N. Abraham, M. Torok, dz. cyt., s. 9–73.

reifikuje, od tego wszystkiego, co poddaje się procesowi kulturowej asymilacji czy ‘werbalnej adopcji’<sup>42</sup>. Warto w tym miejscu przypomnieć pytanie, które postawił Michel Foucault: „Dlaczego kultura zachodnia zepchnęła na rubieżę to wszystko, gdzie równie dobrze mogła rozpoznać własną twarz – gdzie ukradkiem się rozpoznawała?”<sup>43</sup>. Jednocześnie odnotujmy, że po powrocie z Brazylii do Paryża Janusz Stanisław Pasierb w swoim *Dzienniku podróży* zapisał: „O matko Europo, ależ mi się wydałaś szara i nieciekawa w to wrześniowe, paryskie popołudnie. Aż przypomniało mi się wszystko, co o Tobie od pewnego czasu się mówi: *Stara pijaczka i wariatka* pisał o Tobie Norwid”<sup>44</sup>. Przywołana tu tylko pośrednio alegoria poety stanowi obraz niezwykle sugestywny, pouczający i ważny. Przypomina jednocześnie zapomnianą kliszę właściwą kulturze europejskiej, która w ustach Norwida staje się wcieleniem Europy *par excellence*, jej prawdziwą, skrywaną twarzą. W rozumieniu autorów figura starej pijaczki i wariatki jest uniwersalnym obrazem, jedną z figur-masek-twarzy europejskiej wspólnoty kulturowej, istotną częścią nieustannie tworzonej i s-twarz-anej artystycznej fabuły o rzeczywistości tejże wspólnoty<sup>45</sup>.

## Inna podmiotowość: teoretycznoliteracki wymiar figury ‘szalonej i pijanej staruchy’



Problematyka rozpoznania siebie i ustanawiania tożsamości jest tu szczególnie istotna. Zepchnięcie na margines, wykluczenie wydaje się mechanizmem właściwym, jeśli nie chcemy zasymilować wzorców czy autentycznych

<sup>42</sup> Śmierć jako radykalna inność nie może zostać nigdy zasymilowana; zob. V. Jankélévitch, *Penser la mort?*, Paris 1994. W *Kratylosie* Platon pisze, iż słowo znaczy, gdyż wyraz (*ὄνομα*) jest obrazem (*εἰκών*) rzeczy powstałym w wyniku naśladowania (*μίμησις*) natury danej rzeczy (*φύσις οὐσία*). Platońska fraza *ὄνομα τίθημι* (‘nadać nazwę, nadać imię’) oznacza więc gest rozpoznania, tj. włączenia w obręb danej społeczności, ‘werbalną adopcję’ – uwewnętrznienie, włączenie w obręb wiedzy, rzeczy znanych i powtarzalnych. Skutkiem tego procesu jest klasyczna struktura znakowa, w której związek między znaczeniem a formą opiera się na relacji harmonijnej wzajemności (*a→b*).

<sup>43</sup> M. Foucault, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, s. 151.

<sup>44</sup> J.St. Pasierb, *Dziennik podróży*, „Znak” 103 (1963), s. 85.

<sup>45</sup> „Czynność zwrócenia swej twarzy ku innej to akt wyboru, lecz nade wszystko kreacji: *tworze* wzajemnie się s-twarz-ają”. J. Kordys, *Spojrzenie Meduzy*, „Teksty Drugie” 1–2 (2012), s. 15.



zachowań, będących co prawda elementem kultury, ale z pewnych określonych powodów niepożądanych. Wykluczenie to wyłączenie ze wspólnoty, pozostawienie czegoś lub kogoś na bezpieczny dystans. Owe funkcjonujące na rubieżach kultury obrazy niewłaściwe ściśle wiążą się jednak z zagadnieniem podmiotowości, tożsamości, aktami samorozumienia czy samowiedzy, a wręcz je warunkują, gdyż przedmiotem odniesienia *ja* czynią figurę zaprzeczającą. To właśnie przez takie obrazy możemy rozpoznać „twarz” kultury zachodniej.

Obraz niewłaściwy to obraz, którego nie można ani nazwać, ani uczynić przedmiotem wiedzy na zasadzie introjekcji<sup>46</sup>. Jego zadaniem jest skrywanie i nieustanne uchylanie się od znaczenia, ukazywanie *innego*, mylenie tropów, a tym samym ochranianie nas przed jego zrozumieniem, czyli przyswojeniem, internalizacją, włączeniem (i w finale utożsamieniem się z tym, czym jest w swej istocie). Uwewnętrznienie ‘niewłaściwego’ oznaczałoby dla podmiotu samozepsucie, wchłonięcie niszczyielskiego wirusa. Obraz niewłaściwy pozostaje więc w bezpiecznej odległości, w oddaleniu; jest niczym krzywe zwierciadło ukazujące nasz fałszywy, czasem komiczny, czasem przerażający wizerunek. Oglądamy w nim siebie samych nie jako symetryczne, mimetyczne odbicia-powtórzenia, ale jako przerysowane i groteskowe postaci odmieńców: Peeckelhaeringa-Hanswurst (błazna i głupca) oraz Malle Babbe, szaloną starą wariatkę i pijaczkę z Haarlemu<sup>47</sup>. „O, Zaratustro – rzekło do mnie dziecię – przejrzyj się w zwierciadle!» A gdy w owo lustro spojrział, krzyknąłem z przerażenia i ścisnęło się serce moje: gdyż nie siebie tam ujrzałem, lecz diabła maskarę i śmiech jego szyderczy”<sup>48</sup>.

Dopiero przeglądając się w oczach *Innego*, stając przed obrazem niezwykłym i monstualnym, którego istota ma charakter tajemniczy, *ja* odnajduje *siebie* jako zaprzeczenie widzianego obrazu<sup>49</sup>. Samowiedza wymaga obrazowego,

---

<sup>46</sup> Introjekcja (tj. projekcja do wnętrza) jest oparta na mechanizmie substytucji, który pozwala nazwać, dopasować właściwe słowa w miejsce tego, co zostało utracone, pozwala więc nazwać brak, niebyt, powstałą różnicę. Umożliwia on włączenie (internalizację) w strukturę *ja* obiektów ze świata zewnętrznego. Termin ten wprowadził do psychoanalizy Sándor Ferenczi w 1909 roku.

<sup>47</sup> Zob. postać Dyla Sowizdrzała, niem. Till Eulenspiegel, co znaczy dosłownie ‘sowa w zwierciadle’. W. Willeford, *The Fool and His Scepter. A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*, Kingsport 1969, s. 34.

<sup>48</sup> F. Nietzsche, *Dziecię ze zwierciadłem*, w: tegoż, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Toruń–Warszawa–Siedlce 1922, s. 93.

<sup>49</sup> Por. scenę z trzema masturbującymi się satyrami z attyckiego czarnofigurowego aryballosu (570–560 p. Ch.) sygnowanej przez garncarza Nearchosa, Metropolitan Museum, kolekcja L.P. di Cesnoli, nr inw. 1926.26.49; S. Borowicz, *Imagine perversa...*, s. 329.

ikonicznego podwojenia. Istnieje tylko o tyle i tylko dzięki temu, jak pisze Georg Wilhelm Friedrich Hegel w *Fenomenologii ducha* (167), że taką jest dla kogoś innego. Konstruuje własne *ja* dopiero wobec negacji *innego*, nieznanego i przerażającego, a więc tego, czego sam nie mogę uprzedmiotowić aktem rozpoznania, tj. włączyć bezpośrednio w sferę tego, co mi znane. Inaczej „samowiedza byłaby pozbawioną ruchu tautologią: Ja jestem Ja. [...] Dla samowiedzy musi więc *innobyt* istnieć jako byt, czyli jako moment odróżniony”<sup>50</sup>. Takiej bezpośredniej, tautologicznej identyfikacji polegającej na powtórzeniu (*mimesis*) zapobiegają wbudowane w obrazy niewłaściwe mechanizmy przesunięcia, absurdałnego odwrócenia czy negacji różnicującej oparte na kategoriach ontologicznych wyróżnionych jeszcze przez Platona (‘różność’ – *θάρπερον* przeciwstawione ‘tożsamości’ – *ταύτόν*)<sup>51</sup>. Wbudowane w obraz szalonej i starej pijaczki brzydota, perwersja, lubieżność, głupota lub pijaństwo to elementy, które właśnie pozwalają ustanowić ów „moment odróżniony”.

## Senex vs anus

Obrazy niewłaściwe, warunkując samookreślenie się jednostki (ustanowienie własnej podmiotowości), pozwalają odpowiedzieć na mityczną zagadkę ‘co znaczy być człowiekiem?’. Stąd często funkcjonują w dyskursie literaturoznawczym jako figury pisarstwa „auto-biograficznego”. Szczególnym przypadkiem, który warto przytoczyć w kontekście niniejszego tematu, jest postać starego poety (*poeta emeritus*), dla którego paradygmatycznym podmiotem tekstowym często bywa *poeta doctus*, stary lirnik – *der Leiermann*<sup>52</sup>, Homer czy Goethe<sup>53</sup>. Tekstowe *ja* stylizowane na ‘uczonego poetę’, a więc tego, który posiadał wiedzę i umiejętność rozwiązywania życiowych zagadek, wydaje się wyborem naturalnym. Niemniej taka relacja *ja*-autora względem *ja*-tekstowego tworzy strukturę tautologiczną lub, co najwyżej, introjekcyjną. Sędziwa starość mężczyzny to bowiem *senilitas*, nazwa pochodna od słowa

<sup>50</sup> Przeł. A. Landman.

<sup>51</sup> Platon, *Sofista* 240c.

<sup>52</sup> F. Schubert, *Winterreise (Podróż zimowa)*, cykl pieśni skomponowanych przez Franza Schuberta do poezji Wilhelma Müllera w 1827 roku. Zob. S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007, s. 383.

<sup>53</sup> Zob. J. Hobot-Marcinek, *Stara baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości*, Kraków 2012.

*senes/senex* ('starzec'), mającego konotacje pozytywne: mądrości i budzącego szacunek dostojności (stąd m.in. łac. *senatus* – 'senat'). 'Starzec' – *senex* jest poważny, racjonalny, zdystansowany – *gravis*. Taki podmiot tekstowy jest symetrycznym odbiciem, które nie niesie ze sobą nic poza biernym odtworzeniem, powtórzeniem sprawiającym, jak to określa w *Poetyce* Arystoteles, 'przyjemność'. Samowiedza wymaga innego podwojenia, podwojenia angażującego 'obrazy niewłaściwe'. Figurą będącą przeciwieństwem dla 'sędziwego mędrca' jest szpetny i złośliwy Tersytes, błazen-trickster lub szargana namiętnościami, lubieżnością, pozbawiona opamiętania, szalona starucha. *Anilitas* – stereotypowa starość kobiety, konotująca najczęściej głupotę, pogardę i śmieszność<sup>54</sup> – jest tu zaprzeczeniem (odwróceniem) męskiej *senilitas*. „*Senex autem tantum masculini generis est, sicut anus feminini*” („Tak jak starzec jest rodzaju męskiego, tak starucha jest żeńskiego”) – pisał mnich benedyktyński i kronikarz czasów karolińskich Hraban Maur w traktacie *O świecie*<sup>55</sup>. Owa sprzeczność społecznie cenionego, kulturowego archetypu, dostojnego, będącego uosobieniem życiowej mądrości, starca-poety z poddaną ostracyzmowi postacią starej baby, która buntując się przeciw społecznym stereotypom, łamie kulturowe tabu swą ostentacyjnie manifestowaną fizjologią i wulgarnym zachowaniem, funduje również relację między poetą/pisarzem a niejednokrotnie kreowanym w jego twórczości „niewłaściwym”, „odwróconym”, transgresywnym podmiotem tekstowym. Stara pijaczka jako tekstowe *ja* o strukturze enigmy jest postacią sobowtórówą, autobiograficznym odwróceniem ustanawianym jako zniekształcone odbicie widziane w krzywym zwierciadle krypty-poematu. Przeglądając się w nim, widzimy siebie jako niepodlegający introjekcji obraz niewłaściwy. Mieszcząca go w swym wnętrzu (czy może na powierzchni tekstu) książka staje się uzewnętrznionym doświadczeniem – ostateczną odpowiedzią na zagadkę Sfingi.

## Transformatywność i postsekularyzm

Co ciekawe, w Europie, w epoce przedprzemysłowej, figura szalonej i pijanej staruchy nie tyle oznaczała bezdomną wariatkę, alkoholicką, ile reifikowała rodzaj rebelii, sprzeciwu czy odwrócenia właściwego kulturze karnawału

<sup>54</sup> V. Rosivach, *Anus: Some Older Woman in Latin Literature*, „The Classical World” 88:2 (1994), s. 107.

<sup>55</sup> Tegoż, *De universo* 7, 1.185.

(średniowieczna i renesansowa *vetula*). Niemniej z czasem jej wizualność, naturalistycznie rozumiana zewnętrzność stawała się coraz bardziej odstręczająca, zaczynając wyraźnie dominować nad wymiarem quasi-eschatologicznym wynikającym z silnego zakorzenienia w kulturze ludowej. Proces ten rozpoczął się jeszcze w epoce baroku, wraz z nurtem malarstwa realistycznego, a znacząco przybrał na sile w wieku XVIII wraz z manufakturyzacją systemu produkcji i zaczątkami „nowoczesnego” społeczeństwa konsumpcyjnego (ta przemiana społeczna uwidacznia się m.in. na rycinach Williama Hogartha *Beer Street* oraz *Gin Lane*). Szczególnie zyskał jednak na intensywności w wieku XIX, w czasie tzw. rewolucji przemysłowej, kiedy to na skutek przemian wynikających z industrializacji rozpoczął się o wiele bardziej dynamiczny etap regresu kultury tradycyjnej (rolniczej, ludowej). Jako element nowej, zsekularyzowanej kultury miejskiej, w przestrzeni której coraz bardziej znaczącą rolę odgrywały masy robotnicze, obrazy niewłaściwe utraciły wiele ważnych znaczeń wynikających z ich funkcjonowania w ramach dotychczas praktykowanych wiejskich, tradycyjnych obrzędów i rytów. Wydatnie oddaje to atmosfera powieści Jamesa Joyce’a *Ulysses*, w której postaci takie jak Bella Cohen, Matka Stefana czy Buck Mulligan, przeniesione jakby wprost z *commedia dell’arte*, zostają spłaszczone – sprowadzone do warstwy groteskowej, wykrzywionej powierzchowności lub nienaturalnej brzydoty. Cały repertuar karnawałowych dziwadeł, odrażających maszkar, istot na wpół diabelskich i dzikich, bab z młyna, babek diabła, szalonych staruch czy starych błaznów ulega zapomnieniu bądź sekularyzacji polegającej najczęściej na estetycznej neutralizacji. Objawia się ona zwykle naturalistycznym i dosłownym ujęciem tematu: odtąd stara pijaczka i wariatka to brudna alkoholiczka, kloszardka snująca się ulicami Paryża lub Londynu, żyjąca na przedmieściach Dublina, na śmietniku u wejścia do „nocnego miasteczka”. Właśnie taka odstręczająca, odpychająca fizycznie postać staje się jednym ze skrywanych emblematów nowej europejskiej kultury, rodzajem kulturowej maski, przebrania służącego ukryciu zredukowanej, zsekularyzowanej tożsamości nowoczesnego społeczeństwa. Od takiej postaci odwracamy wzrok niczym Platoński Leontios od trupów leżących koło domu kata<sup>56</sup>. Z drugiej strony nasze „oczy przekłete” przyciąga widok obrzydliwości. Skupienie się na kategoriach estetycznych – sugestywnej zewnętrzności poruszającej zmysły (głównie zaś wzrok), okazuje się dominantą epoki. Owa niezwykle ekspresyjna maska, potworne *prosōpon* jest jednak niczym więcej jak tylko zneu-

---

<sup>56</sup> Platon, *Państwo* 4.439e–440a.

tralizowanym symulakrum, które społeczeństwo w apotropaicznym geście kieruje ku światu zasiedlanemu przez inne, puste, aczkolwiek fascynujące reprezentacje. Obrazowy idol, obrany z obrzędowych i rytualnych formuł właściwych kulturze opartej na modelu metafizycznym (w tym z zabobonu)<sup>57</sup>, pozbawiony znaczeniowego jądra, mimo powszechnego obrzydzenia, jakie wzbudza swą estetyczną powierzchownością, nie wypełnia swojej roli. To atrapa, której cała groza zasadza się na dostępnej oku wybujałej brzydocie powierzchni zniszczonego ciała. W miejsce sprośnej nieprzyzwoitości wskazującej na specyficznie rozumianą duchowość pojawia się ohyda i wulgarność granicząca z estetyką typu *abject*. Samoświadomość podmiotu nadal ulega tu podwojeniu, niemniej sam estetyczny, *stricte* wizualny, naoczny wymiar *innego*, choć niezwykle poruszający wzrok, wydaje się niewystarczający. W epoce postsekularnej, zapowiedzianej przez Waltera Benjamina, a dogłębnie przeanalizowanej przez Jürgena Habermasa, skryty za *prosōpon* podmiot domaga się metafizycznej rekonstrukcji, potężnej, ożywczej wewnętrznej siły; domaga się powrotu platońskiego *gemos* (gr. 'ukryta zawartość', 'ładunek', 'wypełnienie') – znaczenia, tj. rzeczywistego sensu, nawet kosztem przyciągającego hipnotycznie wzrok idola<sup>58</sup>.

\*

W kulturze sekularnej opartej na rywalizacji rozumu i wiary oraz tradycyjnym, i błędnym, jak wykazał Giorgio Agamben, pojmowaniu odniesienia *signifié-signifiant* wiele z owych figur niewłaściwych (w tym postać szalonej i pijanej staruchy) zostało zredukowanych do warstwy czysto estetycznego, samozwrotnego odniesienia<sup>59</sup>. Realistyczny obraz kobiecego pijaństwa, starości i szaleństwa stał się przedmiotem również naukowej tabuizacji. Pomijany i „niezauważany” w analizach lub też spłycający do warstwy obiegowych skojarzeń okazał się jednak ważnym znakiem głęboko obecnym w języku i obrazie kulturowym historycznej Europy (szerokim badaniom poddany został jedynie fenomen postaci czarownicy). Postoświeceniowy, ze wszech miar racjonalny

---

<sup>57</sup> Przez taką rozumieć kulturę wczesnonowoczesnej Europy, zwłaszcza ludową; zob. P. Burke, *Kultura ludowa we wczesnonowoczesnej Europie*, przeł. R. Pucek, M. Szczubiałka, Warszawa 2009.

<sup>58</sup> Platon, *Uczta* 215b.

<sup>59</sup> Proces ten po części wyjaśnia Gilles Deleuze, omawiając kategorię zdwojenia, kopii i symulakru; zob. tegoż, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Warszawa 2011, s. 331 nn.

człowiek jest niczym Edyp zabijający Sfinę – to reprezentant wiedzy, który za pomocą jasnych, właściwych słów (arystotelesowe *κρίσις ὀνόματα*)<sup>60</sup> rozwiązuje archaiczną zagadkę, niszcząc prześladowające go demony niewiedzy. Otrzymując w nagrodę królestwo Teb, rządzi jako „mędrzec”. Ale jego mądrość okazuje się pozorem, a raczej odwróceniem – głupotą. Dopiero będąc starcem, Edyp poznaje sens zagadki, istotę wszystkiego tego, co niezrozumiałe i niewłaściwe, sens tego, co zniszczył – sens, który polegał na uchronieniu go przed swoim własnym losem. W kulturze współczesnej wizualna odmienność, dziwność, potworność pozbawione jednak zostały apotropaicznych lub quasi-eschatologicznych znaczeń. Stara błaźnica, zamiast tańczyć moreskę, jest brudna, bezdomna i szpetna. Włóczy się po przedmieściach. Edyp stoi przed niemym Sfinksem, Tezeusz wchodzi do pustego labiryntu. Ich działania są mimetycznym powielaniem „intelektualnego rytuału”, są pozbawione sensu i mocy. Parafrazując dotyczące religii słowa Jürgena Habermasa, można powiedzieć, że kultura sekularna dotknięta amnezją zapomniała o tym, iż w archetypowych i niewłaściwych figurach, takich właśnie jak stara pijaczka i wariatka, spoczywa „nietknięte wszystko to, co społeczeństwo utraciło w procesie laicyzacji i modernizacji”<sup>61</sup>. Pozostałości tego myślenia religijnego i mitologicznego człowieka mogą – jak twierdzi Habermas – „wnieść rozumne intuicje” w świat postmodernistyczny. Jednocześnie Habermas, określający (w ślad za Maxem Weberem) sam siebie mianem „człowieka pozbawionego religijnego słuchu”<sup>62</sup>, przypomina zwolennikom oświecenia i racjonalizmu, że żądanie podtrzymania rozdziału między *metafizyką* (religią) a *wiedzą* „tylko wtedy pozostanie rozumne, jeśli wiedza przyzna przekonaniom religijnym [tj. metafizycznym – przyp. S.B.] status poznawczy, którego nie będzie określała po prostu jako irracjonalny”<sup>63</sup>. Ów postmetafizyczny kompromis nie stanowi konwersji, lecz jest wyrazem przekonania, że tak racjonalizm, jak i myślenie metafizyczne to puste kształty, których nie da się już napełnić treścią, choć jednak to właśnie metafizyka i religia mogą stanowić jedyny wpływowy język, który potrafi ludzkiemu istnieniu nadać nietrywialne znaczenia<sup>64</sup>. Słowa Habermasa w miejsce

<sup>60</sup> Arystoteles, *Poetyka* 1457b1. Ich przeciwieństwem jest *μεταφορά*. Por. ‘słowa sprawiedliwe’ (łac. *justi sermones*), ‘słowa proste’ (łac. *recti sermones*). Prz 8, 8–9.

<sup>61</sup> J. Habermas, *Religia potrzebuje nowego przekładu*, „Europa” 1 (2004), s. 8.

<sup>62</sup> Z. Krasnodębski, *Spółczesność postsekularna*, „Europa” 3 (2004), s. 5–12; zob. K.M. Gawron, *O tożsamość europejską spór Habermasa i Ratzingera*, <http://www.psz.pl/117-polityka/karolina-maria-gawron-o-tozsamosc-europejska-spor-habermasa-i-ratzingera> [dostęp: 25.07.2015].

<sup>63</sup> J. Habermas, dz. cyt.

<sup>64</sup> K.M. Gawron, dz. cyt.



rywalizacji ustanawiają relację równorzędności, zgodności, która ostatecznie niszczy wszystko to, co ze swej natury zgodne nie jest, co przynależy do sfery niewłaściwości. Ale to, co niszczy, to niezawierające w sobie już żadnej zagadki puste znaki, samozwrotne symulakry, straszące powierzchownością wyglądy. Habermas proponuje swoiste kulturowe samooczyszczenie. Dialog wiedzy i metafizyki to rozmowa Edypa ze Sfingą: musi być oparty na nieustającej sprzeczności, podobnie jak struktury wszelkich figur niewłaściwych. Arystotelesowska próba wprężenia wiedzy w służbę metafizyki okazała się gestem Edypa, ale i gestem postępu, za który królowi Teb przyszło zapłacić ogromną cenę. W figurach niewłaściwych zamykamy, wiążemy wszystko to, co pozostaje dla nas niezrozumiałe. To akt inkorporacji, stworzenia wewnętrznego szyfru, enklawy kryptycznej, w której zamknięte zostają wszelkie nasze lęki; z drugiej strony oczekujemy *t r a n s g r e s j i*, gestu Edypa, odpowiedzi, słów jasnych, czytelnych, właściwych, które uwolnią nas od lęku, od pytań o sens, a w miejsce niepokoju ustanowią harmoniczny ład i porządek. To potencjalne poczucie ładu jest jednak pozorne. Warto sobie uświadomić, że owa 'niewłaściwość' (łac. *improprietas*) jest relacją o wiele cenniejszą niż pozorna zgodność, co poświadcza niezwykle celnie teologia negatywna.

\*

Historia obrazu niewłaściwego, jakim bez wątpienia jest szalona i pijana starucha, wskazuje na łańcuch istotnych transformacji w mentalności społeczeństwa europejskiego od czasów wczesnego średniowiecza po wiek XX. Transformacja ta ma jednak ruch wahadłowy, przebiega od duchowości ku estetyce i z powrotem. Obraz ten doba metafizyczna zepchnęła na kulturowy margines, uznając go za niewłaściwy i nieprzyswajalny, burzący porządek i niosący ze sobą chaos. Doba sekularna nadała odrażający, ośmieszający i naturalistyczny sztafaż, wysuwający na plan pierwszy estetyczne, a raczej antyestetyczne doznania. Czasy postsekularne uwiedzione jego transgresyjnym charakterem uznały go za tyleż niejasny i zwodniczy, co wyrażający współczesną kondycję twórcy, miotającego się między duchowością a estetyką i rozwiązującego w imieniu społeczności, której jest reprezentantem, zagadkę Edypa, będącą doświadczeniem starości, nierozzerwalnie związanej z ludzką skończonością. Cóż pozostaje nam?

W labiryntach prastarych stolic, w ich odmęcie,  
Gdzie ma swój czar to nawet, co ohydne i wstrętne,

Gnany smutnym kaprysem rad ścigam zawzięcie,  
Istoty dziwne, mimo zgrzybiałość ponętne.  
Te poczwary bezkształtne – to niegdyś kobiety  
Eponina lub Lais! Dziś zmięte, zgarbione...  
Kochajmy je!<sup>65</sup>

\*

Niniejsza książka jest wynikiem badań zespołowych prowadzonych w latach 2013–2016 na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w ramach grantu „Obraz *anus ebria et delirans* w kulturze europejskiej (średniowiecze – XIX wiek), nr UMO-2012/05/B/HS2/04010 finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki. W skład zespołu weszli autorzy zamieszczonych w tomie studiów: Joanna Hobot-Marcinek – kierownik projektu, Sebastian Borowicz oraz Renata Przybylska.

Publikacja jest kontynuacją i dopełnieniem poprzedniej książki zespołu zatytułowanej *Stara rebeliantka. Studia nad semantyką obrazu* (Kraków 2010). O ile jednak wspomniana pozycja skupiała się na semantycznym wymiarze obrazu starej pijaczki w kulturze antycznej oraz współczesnej (literatura polska), o tyle niniejszy tom studiów stanowi historyczną peregrynację od okresu wczesnochrześcijańskiego do wieku XIX po rozmaitych europejskich wcieleniach figury szalonej i pijanej staruchy. Ogrom – zwłaszcza nowożytnego – materiału literackiego, plastycznego i etnograficznego odnoszącego się do postaci szalonej staruchy-pijaczki, jaki został odnotowany w czasie prac nad książką *Stara rebeliantka...*, skłonił do kontynuacji badań – publikacji kolejnego interdyscyplinarnego tomu poświęconego tym razem kulturowej naturze tego dziwnego obrazu, jego roli w przestrzeni cywilizacji europejskiej. Źródła, które poddane zostały analizie, to głównie malarstwo, grafika oraz literatura wspomnianego okresu różnych regionów Europy. Cele, jakie postawili sobie autorzy, to: (1) analiza i krytyczne opracowanie obrazu-figury starej, szalonej, pijanej kobiety w kulturze europejskiej od średniowiecza po wiek XIX, w tym przebadanie i porównanie lokalnych/regionalnych wcieleń wspomnianej figury; (2) opis i interpretacja tego fenomenu jako zjawiska uniwersalnego dla europejskiej wspólnoty kulturowej – charakterystyka roli stereotypu oraz kliszy „szalonej, pijanej staruchy” w kulturze europejskiej (marginesy i obrzeża, kultura karnawałowa,

---

<sup>65</sup> Ch. Baudelaire, *Staruszki*, przeł. Z. Trzuszczowska (A. M-ski), w: tegoż, *Kwiaty grzechu*, przeł. Z. Trzuszczowska, A. Lange, Warszawa 1894, s. 97.

kultura ludowa); (3) wykazanie, w jaki sposób ów wyjątkowy obraz – przeżywając się w rzeczywistości kulturowej postantycznej Europy – wikła się w grę interpretacji z innymi kliszami (np. na zasadzie pokrewieństwa – błazen, głupiec; na zasadzie opozycji – *puella docta*, *avia educans*, *pulcherrima femina*); (4) jakie konteksty – wraz z upływającym czasem – włącza w materię własnego znaczenia i na jakiej zasadzie (transformatywny i adaptacyjny aspekt figury); (5) wyrazem jakiej jest postawy (także postawy wobec czego) (aspekt społeczny); wreszcie (6) konfrontacja analizowanego obrazu (jako fenomenu kulturowego) z rzeczywistymi postaciami starych, szalonych i często nadużywających alkoholu kobiet, np. Matka Louse, Ursula Southeil (Matka Shipton), Antonina Rose z Villars-Chabod, Katarzyna Deshayes (*la Voisine*), Aletta Bolijn, Camille Claudel, Séraphine de Senlis, Martha Gunn czy Yvette Guilbert.

Niniejsza monografia stawia sobie również za cel wypełnienie sporej luki w badaniach nad tradycją i kulturą europejską. Luki – dodajmy – tym bardziej widocznej, im więcej odnajdujemy na rynku wydawniczym opracowań dotyczących męskich figur „odmieńców”, „głupców” i „błaznów”. Ich „partnerki” (zob. ros. *szut* i *szuticha*) zostały zapomniane, choć były naturalnym dopełnieniem popularnych męskich obrazów wykluczenia i odwrócenia oraz realizacją kliszy znanej w literaturze jako (łac.) *lena* czy (hiszp.) *alcahueta* (por. m.in. obrazy Jana Steena, Gabriela Metsu, Gerrita van Honthorsta, Michiela Sweertsa, Adriaena Romboutsa, Gaspare Traversiego, Simona Voueta czy Hendricka Terbrugghena). Z podanych tu tylko *ad hoc* przykładów wyłania się więc potężny i zapomniany obraz-klisza, którego, mamy nadzieję, niezwykle ciekawą „biografię” oddajemy do Państwa lektury.

\*

Rozpiętość czasowa (wiek I–XIX) oraz terytorialna (obszar Europy) badań spowodowała konieczność wprowadzenia w publikacji pewnych chronologicznych uproszczeń (pojawianie się poszczególnych epok czy prądów w różnym czasie na różnych obszarach Europy, np. problem ten dotyczy średniowiecza i renesansu). Mając świadomość całej złożoności procesów kulturowych w Europie, autorzy zdecydowali się przyjąć podział nie na epoki, ale na stulecia<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Taki uproszczony podział ma swoją długą tradycję w badaniach nad zjawiskiem starości; zob. podział na wieki, a nie epoki/prądy, np. w pracach Georges’a Minois (*Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1995) czy Jeana-Pierre’a Bois (*Od Montaigne’a do pierwszych emerytur*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1996). Podobny podział

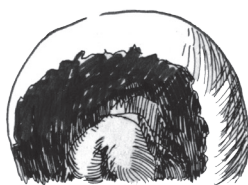
\*

W tekście książki zamieszczono dwadzieścia pięć wybranych przerysów arcydzieł europejskiego malarstwa freskowego oraz sztalugowego przywołujących omawiany motyw. Prace te są autorskim dziełem pani Pauliny Antolak, studentki grafiki w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

\*

Serdeczne podziękowania za wszelkie merytoryczne uwagi, spostrzeżenia, konsultacje oraz sugestie autorzy pragną złożyć prof. dr. hab. Gościwowski Malinowskiemu (UWr), dr. hab. Marii Łukaszewicz-Chantry (UWr), dr. hab. Ninie Plucie-Podleszańskiej (UP), dr. hab. Jakubowi Niedźwiedziowi (UJ) oraz dr. hab. Piotrowi Oczce (UJ).

Autorzy pragną również podziękować prof. dr. hab. Halinie Chodurskiej (UP), dr. Mirosławowi Warchołkowi (UP), dr. Joannie Skubisz (UWr), mgr. Joannie Kozikowskiej (UWr), mgr. Karinie Skalskiej, mgr. Tomaszowi Kowalewskiemu i mgr. Patrykowi Fortin za pomoc w tłumaczeniu oryginalnych tekstów starorosyjskich, staroniderlandzkich, staroniemieckich oraz starofrancuskich. W przypadku gdy nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia są dziełem autorów poszczególnych rozdziałów.



---

przyjmuje Pat Thane w *The Long History of Old Age* (London 2005), choć trzeba zauważyć, że ta zbiorowa – i skądinąd znakomita – publikacja pomija okres wczesnochrześcijański i omawia zjawisko starości w epoce średniowiecza oraz odrodzenia łącznie, co zapewne podyktowane jest również podobną koniecznością wprowadzenia pewnych chronologicznych uproszczeń pojawiających się we wszelkich studiach dotyczących rozległych obszarów i długich okresów. O sposobach przedstawiania problematyki starości w literaturze naukowej zob.: A. Szwarc, *Od Georges'a Minois do naszych dni. Refleksje wokół dyskursu historyków o starości w ostatnim ćwierćwieczu*, w: *Ludzie starzy i starość...*, s. 39–42; T. Wiślicz, *Starość i inne okresy życia w konceptualizacjach historyków epoki przednowoczesnej*, w: tamże, s. 43–50.